

La dramaturgia femenina hispanoamericana en Europa: cartografía de una topografía nómada, Maritza Núñez Bejarano

KARÍN G. CHIRINOS BRAVO
Sapienza Università di Roma

Resumen

Se analiza la poética del flujo o la “dramaturgia del tránsito” entendida como aquella que une la dramaturgia y el fenómeno de la migración. En particular se intenta comprender cómo el sujeto migrante, a través de un medio como el teatro, ha reaccionado ante el fenómeno que le ha cambiado la vida. Se muestra así la dinámica instaurada por obras de teatro como *Sueños de una tarde dominical* (1999-2000) escrita por una dramaturga peruana residente en Finlandia, Maritza Núñez, quien escribe en lengua española y en finlandés. Una obra que pone en escena todo tipo de desplazamientos, que se complementan, se duplican y, a veces, chocan entre sí para (des)dibujar los contornos de una identidad sexual, genérica, racial, nacional y cultural fluctuante. Esta estética llega a abrir nuevos espacios de representación y nuevas cartografías de la dramaturgia femenina pues no se trata de un producto completamente hispanoamericano ni completamente europeo, sino de una estética híbrida. En este sentido, la obra de la dramaturga aparece no solo como un esfuerzo de visibilización de las prácticas y nuevas identidades híbridas, *cuirs*, *Otras* en el contexto europeo, sino también como una promesa de giro epistemológico en un contexto mucho más amplio. Para tal objetivo, siguiendo los postulados de la crítica genética, me centro tanto en el estudio del proceso de escritura como en el análisis de los textos dramático y espectacular. Al final, a modo de conclusión, explico los rasgos esenciales de esta nueva dramaturgia: internacionalidad, supranacionalidad, decolonización e hibridez. Una dramaturgia que abre nuevas posibilidades de pronunciamiento a ciertos constructos femeninos emergentes, nómadas y, por añadidura, apátridas.

Parole chiave: Topografía nómada; cartografía; Maritza Núñez; dramaturgia hispanoamericana del siglo XXI.

Abstract

I will analyze the poetics of flow or the ‘dramaturgy of transit’ understood as that which unites dramaturgy and the phenomenon of migration. In particular, I will try to understand how the migrant subject, through a medium such as theatre, has reacted to the phenomenon that has changed his life. I am interested in showing the dynamic established by plays such as *Sueños de una tarde dominical* (1999-2000) written by a Peruvian playwright residing in Finland, Maritza Núñez, who writes in Spanish and Finnish. A work that stages all kinds of displacements, which complement, duplicate, and sometimes collide with each other to (un)draw the contours of a fluctuating sexual, gender, racial, national, and cultural identity. The aesthetics of transit developed in this way opens up new spaces for representation and new cartographies of female dramaturgy, since it is not a completely Spanish-American or completely European product, but rather a hybrid aesthetic. In this sense, the playwright’s work appears not only as an effort to make visible practices and new hybrid, queer, *Other* identities in the European context, but also as a promise of an epistemological turn in a much broader context. For this purpose, following the postulates of genetic criticism, I focus on the study of both the writing process and the dramatic and spectacular texts of the work *Sueños de una tarde dominical* (2000). At the end, as a conclusion, I explain the essential features of this new dramaturgy: internationality, supranationality, decolonization and hybridity. A dramaturgy that opens up new possibilities of pronouncement to certain emerging female constructs, nomads and, moreover, stateless.

Keywords: Nomadic topography; mapping; Maritza Núñez; Hispano-American dramaturgy of the 21st century.





La literatura concebida como Relato, testimonio de la Historia, y como el privilegio inconsciente de los "artífices" de la Historia, es estéril. Pero la pasión y la poética de la totalidad-mundo pueden señalar una relación insólita con el Lugar y enervar, alterar los reflejos condicionados.

Introducción a una poética de lo diverso (Glissant, 2002:101)

1. INTRODUCCIÓN

El tránsito de los sujetos se da al mismo tiempo que el desplazamiento de los lugares culturales, lo que nos obliga a diseñar nuevas cartografías. De ahí que la literatura trace nuevos mapas e historias de personas y culturas en tránsito. En las propuestas contemporáneas se nos plantea una revisión de lo que son las territorialidades y el Estado-nación. La idea de frontera implica, en su sentido tradicional, estar de un lado o del otro. Se trata de una arbitrariedad ideológica y una construcción socio-cultural y política. Para este trabajo, propongo iniciar con un diagnóstico general de la situación. Seguidamente a partir de los postulados de la crítica genética me centro en el estudio tanto en el proceso de escritura como en los textos dramático y espectacular de la obra *Sueños de una tarde dominical* (2000) escrita por una dramaturga hispanoamericana residente en Finlandia, Maritza Núñez, quien escribe en lengua española desde el país europeo en donde vive. Esta autora forma parte de la generación llamada *Writers Between Worlds*, como explica el profesor Armando Gnisci:

Propongo llamar *Letras migrantes* al "movimiento" de escritores (narradores, poetas, filósofos, ensayistas, historiadores, antropólogos, sociólogos) que atraviesan el mundo a la cabeza del transhumanar de la especie [...] Estas *Letras* deberían significar también el llegar al encuentro de un lugar, un acercamiento al humanismo extremo a través del transhumanar y a un más allá que se extiende *autoproponiéndose*. [...] Los escritores (y las letras) migrantes suponen el nombre que corresponde a la edad en la que vivimos todos juntos en el mundo de hoy. Se me podrá objetar que dentro de 20 o 120 años este nombre no valdrá. Respondo: pues por eso mismo. Es más, justamente esa es su verdad. Porque aquello sobre lo que pienso y gracias a lo que opero es el fin, el método y la poética de *Creolizzare l'Europa*. Y la migración, con sus *Letras* en el corazón, constituye el centro y el camino de dicha empresa. (Gnisci, 2010: 7)

Una generación que se nutre de las dos partes de la grieta que divide al mundo y está desarrollando, en el corazón de Europa, una nueva literatura 'otra' en lengua española que merece un estudio profundizado desde una perspectiva decolonizadora que comience por hacer visible la literatura de *est@s nuev@s actor@s*, el *locus enunciationis* de las obras y que construya formas de conocer no coloniales.

Siguiendo los estudios de Literatura Comparada de Armando Gnisci (2002), el concepto de *Weltliteratur* propuesto por Goethe en el siglo XIX apunta a la idea de pluralidad/paridad en la mirada hacia las diversas literaturas, tanto como a la noción de diálogo, sostenido a partir de la traducción, entre las literaturas de distinto signo.

En esa misma línea el crítico de teatro argentino Jorge Dubatti propone que el correlato teatral del concepto *Weltliteratur* sería un "Theater der Welt" (Teatro del Mundo). En tanto se trata del mapa más abarcativo, que incluye todos los otros mapas posibles (Teatro Occidental, Teatro Oriental, Teatro Europeo, Teatro Meridional, Teatros Nacionales, etc.). De hecho, para Dubatti la posibilidad de establecer mapas mundiales del teatro pone en evidencia el valor de la Cartografía para los estudios teatrales, pues ofrecen una visión de conjunto indispensable

para calibrar visiones particulares o a escala menor, para identificar los aportes de los teatros nacionales o locales al canon del teatro mundial.

Con este trabajo me propongo contribuir a la construcción de una cartografía universal del teatro como arte y como género literario, presentando un estudio sobre las nuevas voces de este panorama, l@s dramaturg@s migrantes, en particular el caso de Maritza Núñez Bejarano a partir del estudio de su obra pluripremiada *Sueño de una tarde dominical* (1999).

El trabajo está dividido en dos partes, la primera es la delimitación del campo teórico y comprende una investigación bibliográfica sobre dos argumentos: la literatura de la migración en Europa y un recorrido sincrónico del género teatral en América latina, especialmente el femenino del siglo XXI. En la segunda parte, titulada “Hacia una cartografía de la dramaturgia femenina hispanoamericana en Europa”, reseño los puntos más relevantes en torno a la carrera de Maritza Núñez como dramaturga, así reinserto su forma de hacer teatro en el contexto de las prácticas y tradiciones escénicas de los países en los que reside y establezco conexiones con el resto de la producción escrita por ella. Seguidamente presento el análisis del texto dramático y del texto espectacular¹ de la obra y siguiendo los presupuestos de la crítica genética², realizo una intersección de este análisis con la información brindada por la dramaturga en diversas entrevistas, en donde explica el proceso de creación/génesis de sus obras o en desmontajes donde explica los motivos que la llevaron a la escritura de la misma. Como nos dice la directora del Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) de París, Almuth Grésillon, “los escritores, al hablar de su propia actividad son ellos mismos, a su modo, los primeros genetistas” (Grésillon, 1996: 29); pero más allá de esta afirmación, las constantes re-intervenciones de las dramaturgas constituyen auténticos gestos de ‘mostración’. Esta situación nos permite adentrarnos en su proceso creativo siguiendo esos gestos como huellas escriturales. De hecho, el análisis genético de obras teatrales ofrece un terreno privilegiado, como es sabido, a veces el texto de un dramaturgo es reescrito durante la preparación de una puesta en escena. A este respecto la estudiosa Grésillon escribe:

Cuando comencé a interesarme por la crítica genética, a inicios de los años noventa, preveía sólo las reescrituras textuales. (1996: 339-358)

¹ Según Roman Ingarden y Marco De Marinis, el discurso del teatro se compone del texto dramático (a) un texto principal construido por el dialogar de los personajes y (b) de un texto secundario, didascálico e indicaciones escénicas (Ingarden, 2011; De Marinis, 1982) por un lado, y texto espectacular (texto como práctica escénica), por otro. Se trata de una transcodificación que va del texto dramático al texto espectacular donde el texto espectacular añade, o mas bien, actualiza y concretiza los lugares de indeterminación del texto dramático. Un estudio semiótico del evento teatral, que es único e irreplicable. El texto espectacular es espectáculo, puesta en escena en un sentido totalizante (Ubersfeld, 1989; De Marinis, 1982; Féral, 2004; Ingarden, 2011). El estudio del texto espectacular es el estudio de la puesta en escena, en la cual se da la teatralidad que Ronald Barthes define como “el teatro menos el texto, un espesor de signos y de sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito. Es este tipo de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, substancias, luces, lo que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes, 1964: 41-42). Es sólo en el TE donde se manifiestan ambos contextos, puesto que en el TD el contexto espectacular está ausente en cuanto performance, en cuanto situación de enunciación y producción de esa situación: no están manifestadas escénicamente (De Marinis, 1982: 230-231).

² La crítica genética tiene como objeto de estudio los materiales textuales que preceden al texto final de una obra. El bagaje teórico de la crítica genética es el estructuralismo francés que, con su cortejo de principios epistemológicos, favoreció –tal vez indirectamente, en secreto– la emergencia de la crítica genética. Inspirándose en títulos como *Obra abierta* de Umberto Eco o *La arqueología del saber* de Michel Foucault, y recurriendo de manera más o menos explícita a ciertas nociones clave del estructuralismo como “huella” y “diseminación” de Derrida, “genotexto” y “fenotexto” de Saumjan y Kristeva, “polifonía” de Bajtín, “transformación” de Chomsky, los genetistas construyeron progresivamente una nueva manera de aprehender la literatura. Reemplazaron la noción de estructura por la de proceso, la de enunciado por la de enunciación, la de escrito por la de escritura, y enriquecieron el texto con el antetexto, entendido como el conjunto de documentos escritos que atestiguan la lenta elaboración de una obra literaria.

Entre tanto, en particular al trabajar con especialistas de los estudios teatrales, entendí que la génesis teatral no se refería solamente al texto, sino también a todas las dimensiones de la puesta en escena (el cuerpo, el decorado, los movimientos, la voz, la música de escena, la iluminación, el vestuario). (Grésillon, 2010:82)

Por lo tanto, la artificial partición entre texto dramático, por un lado, y texto espectacular, por otro nos permite profundizar en los recursos que son propios de cada uno de los dos lenguajes, por un lado los lingüísticos y los del cuerpo y del espacio escénico, por otro, ambos cargados de mensajes y subjetividades que nos permitirán conocer mejor este tipo de dramaturgia.

Al final, a modo de conclusión, explico las características de este nuevo teatro femenino hispanoamericano, deteniéndome en los rasgos esenciales del teatro de Maritza Núñez Bejarano: internacionalidad, supranacionalidad, decolonización e hibridez.

2. LA LITERATURA DE LA MIGRACIÓN EN EUROPA EN EL SIGLO XXI

Durante los últimos veinte años, el paradigma de los estudios culturales, y en particular el de los estudios poscoloniales, ha marcado la forma en la que se concibe y se estudia la literatura contemporánea. Temas como las migraciones, la hibridez, la multiculturalidad, el estudio de las fronteras y de lo transnacional han sido centrales dentro de lo que se identifica como estudios poscoloniales. De esta manera, la teoría poscolonial ha venido planteando durante las últimas dos décadas la necesidad de reevaluar las identidades nacionales, el modelo del Estado nación y las relaciones entre culturas consideradas marginales o periféricas y otras dominantes.

Los estudios poscoloniales consideran que estas experiencias de la globalización están marcadas por lo "fluido", lo "intercultural" y lo "transnacional", conceptos que se mantienen dentro del registro de indeterminación indicado por Peter Hallward en su libro *Absolutely postcolonial* (2001). De la mano de estos conceptos, aparece el interés por la migración. Así, la teoría poscolonial apostó por una lectura del texto de ficción como muestra de la vivencia real de la globalización. El estudio del texto literario se volvió por consiguiente una especie de modelo para analizar el ámbito cultural, social y político. Así, se habla de "narrativas" para referirse tanto a textos ficcionales como a las historias nacionales, también llamadas discursos o "relatos" en el sentido de Jean François Lyotard. Como es sabido, este énfasis en el tratamiento de objetos retóricos, literarios y narrativos ha sido uno de los aspectos más criticados de la teoría poscolonial. Como lo expone Hallward (2001) de manera esquemática:

As anyone who has followed the ups and downs of postcolonial criticism will know, the category has generally been attacked for (a) being Eurocentric in its historical frame of reference and (broadly postmodern) theoretical orientation, (b) being indifferent to the particularity of distinct historical sequences and situations, and (c) privileging cultural, linguistic and rhetorical issues over social, historical and economic concerns. (Hallward, 2001: xv)

En efecto, no solo la teoría poscolonial se concentró en asuntos culturales, literarios y retóricos, sino que la "narración" pasó a entenderse como la forma bajo la cual se presentaban las configuraciones culturales, cualquiera que fuera el objeto de estudio (configuraciones políticas, sociales, económicas o epistemológicas). Esto, por supuesto, tiene el inconveniente de terminar llamando "narrativas" a objetos de estudio de índole muy diversa. Esta extrapolación del modelo de las "narrativas" ha sido motivo de diversas discusiones teóricas y de múltiples críticas y debates que aún no han sido resueltos. Pero más allá de eso me interesa volver a la migración como concepto que los estudios hispanoamericanos heredan de la teoría poscolonial anglosajona.

Este concepto llega al mundo hispano como la idea de que toda experiencia actual tiene que ver con lo migratorio, con los desplazamientos y con la disolución de fronteras. En efecto, la migración es hoy en día una característica indiscutible de la vida contemporánea. Al respecto Walter Mignolo precisa que el gran ausente en los debates antes de los ochenta del pasado siglo fue el concepto de colonialidad, el cual, naturalmente, invocó al de des-colonialidad (o de-colonialidad).

A finales del siglo XX la descolonización, transformada en decolonialidad, introdujo un universo de sentido paralelo a los existentes. La decolonialidad se entendió a partir de ahí en términos de descolonización epistémica y la colonialidad se empezó a construir, primero, como un patrón o una matriz para el manejo y el control de las poblaciones no europeas, y luego como una matriz que, construida en las relaciones entre Europa y Estados Unidos y el mundo no euroamericano, fue conformando las propias historias de los países imperiales. Así, si la colonialidad es una estructura para la organización y el manejo de las poblaciones y de los recursos de la tierra, del mar y del cielo, la decolonialidad se refiere a los procesos mediante los cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no solo trabajan para desprenderse de la colonialidad, sino también para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables y controlables por esa matriz. Las culturas artísticas (y con ello nos referimos a todo el complejo que suscita y convoca la creación de una obra) forman parte de la matriz colonial de poder en los procesos de manejar y manipular subjetividades. Por otro lado, las culturas artísticas fueron también los espacios de la subversión y no solamente de la novedad. La subversión y la novedad (y la subversión como novedad) fueron ambos conceptos clave para marcar la singularidad del arte. Esto, claro está, en la concepción europea del arte y de la historia del arte, que también se expandió a las colonias y excolonias ocupando lugares destacados en el ámbito de las élites gobernantes, cuyos planes consistían en civilizar la nación.

Como escribe Walter Mignolo:

El concepto de decolonización no se originó en Europa (como una novedad moderna o posmoderna; en verdad, precede al concepto de posmodernidad y poscolonialidad), sino en el Tercer Mundo. La versión actual, decolonialidad, bebe en esas fuentes y continúa su trayectoria en el ex Tercer Mundo y en el interior del ex Primer Mundo. Pueblos originarios en Estados Unidos e inmigrantes del Tercer Mundo en Europa y en Estados Unidos encuentran en los proyectos descolonizadores una opción que al declararse como tal convierte a proyectos supuestamente universales como el cristianismo, el islamismo, el liberalismo y el marxismo en una opción más entre otras. Entre los conceptos de la epistemología moderna y posmoderna y los conceptos decoloniales se agazapa un diferencial de poder que cuestiona por su misma existencia todo intento de apropiación del proyecto decolonial y su trasvasamiento a un pensamiento imperial de derecha o de izquierda. (Mignolo, 2012: 7)

Siguiendo a Mignolo hace falta concebir de manera decolonial no solo los procesos y productos que el sentido común acepta como arte, sino también explorar el sentido de aquellos procesos y productos que el sentido común llama estética porque estas definiciones suelen ser una forma de colonialidad por la simple razón de que suponen definiciones universales del arte y la estética. Por lo tanto, se establecen como el punto de referencia para legitimar qué es el arte y qué es la estética. Además, para clasificar y descalificar todo aquello que pretenda ser arte o estética y que no se ajuste o cumpla con la universalidad de la definición. Así la subversión y la novedad se miden en el marco de tal definición de arte y estética. Pues bien, en este cuadro no hay mucho lugar para las estéticas decoloniales, tanto en los productos y los procesos artísticos como en el ámbito de las investigaciones estéticas. El estudioso sostiene que habría entonces tres opciones: dejar las cosas tal como están, pedir permiso de ingreso y encontrar la forma de integración y, tercero, desengancharse y para él, este último es el camino

de las estéticas decoloniales. Las estéticas decoloniales desobedecen a este juego (desobediencia estética y desobediencia epistémica). Esto es, desobediencia a las reglas del hacer artístico y a las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo en el que tanto las obras como la filosofía responden a los mismos principios. Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial.

Para Mignolo,

La herida colonial influencia los sentidos, las emociones y el intelecto. En el caso del arte y de la estética, la herida es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto) por aquellas personas cuyos haceres operando con “elementos simbólicos que afecten los sentidos, las emociones y el intelecto” no son considerados artísticos, y tal consideración se legitima en el discurso filosófico que define la estética como la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte. Así, Estéticas decoloniales es una muestra de “operaciones con elementos simbólicos” que buscan, por un lado, desmontar el mito occidental del arte y de la estética (descolonizar el arte y la estética) para liberar las subjetividades que, o bien deben orientar sus haceres para satisfacer los criterios del arte y de la estética, o bien quedar fuera del juego por no haber cumplido con las reglas. Por otro lado, es una muestra que, mediante talleres, mesas redondas y debates públicos, se propone avanzar en la conceptualización de la descolonización de la estética y la liberación de la *aisthesis* (el sentir). En ambas esferas, la de la operación con elementos simbólicos (instalaciones, sonidos, cuerpos, colores, líneas, diseños, etc.) y la de la conceptualización decolonial, intentamos expandir tanto el análisis de la matriz colonial como los procesos de descolonización, trabajando en el plano de la descolonización del conocer, del sentir, del pensar y del ser. (Mignolo, 2012: 9)

De acuerdo con lo antes descrito, en este trabajo, en vez de tratar el texto dramático como “documento” y rastrear en él las representaciones de los movimientos migratorios contemporáneos, me interesa estudiar qué cambios genera esa condición migratoria en la concepción de la literatura/escritura: ¿Qué ideas de literatura, en especial del género dramático surgen a partir de esa condición contemporánea?, ¿Qué aspectos cambian en la forma de presentar el texto dramático y cómo se transforma la idea misma de la literatura con respecto a tradiciones anteriores? ¿Cuáles son ese sentir, pensar y ser “nueva” que esta dramaturga desarrolla en sus obras?

Coincido con algunos autores como Franco Moretti, quien sostiene que el proyecto romántico de la *Weltliteratur* finalmente se está concretizando en el mundo contemporáneo:

This is my own intellectual formation, and scientific work always has limits. But limits change, and I think it's time we returned to that old ambition of *Weltliteratur*: after all, the literature around us is now unmistakably a planetary system. (Moretti, 2000: 54).

Así, la universalidad del proyecto en Maritza Núñez es consonante con las ideas de movimiento y de migración no eurocéntrica a las que alude Moretti y con la teoría poscolonial y decolonial en general. Es decir una literatura que se nutre de múltiples tradiciones pero que posee el rasgo común de ese “salto al vacío”; de ese territorio literario que siempre está por explorar. Por consiguiente, es indudable que la literatura interviene directamente en el proceso de auto-reconocimiento. Es a través de ella que se produce de forma más completa la fusión

de todos los elementos (hispanoamericano:peruano y europeo: alemán, español, finlandés) que conforman una identidad particular como sujeto literario y como parte de una colectividad constituida por migrantes de primera generación, y sujetos que como ella son transmigrantes, es decir una migrante internacional que cuyos cursos migratorios no son de una sola vez y unidireccionales (Pries, 2017: 36), un ser que utiliza una lengua híbrida teñida de préstamos y en continuo desplazamiento (cambio de códigos, registros y variedades de la lengua), un sujeto que mantiene una memoria transnacional (Nora, 1993: 12)³ multisituada poblada de todas aquellas geografías y culturas que dibujan el mapa de su vida.

Siguiendo las consideraciones de Rene Wellek, Henri Remak y Joseph Lambert para llegar a Gayatra Spivak y Armando Gnisci, se puede entender la literatura de migración como nueva literatura del mundo. Por eso mismo, y también siguiendo los postulados de Henry Remak, apunto a proponer el estudio de la literatura del viaje migratorio como forma de sintetizar el estudio de la *Weltliteratur*: “Debemos disponer de síntesis, a menos que el estudio literario quiera condenarse a sí mismo a la fragmentación y el aislamiento externos” (Remak, 1971: 90). Creo también que la incorporación de esta dramaturgia, que no se trabaja generalmente en los cánones de estudio, puede funcionar, tal y como explica José Lambert, como forma de abrir el abanico de posibilidades para la teoría misma: “si queremos una renovación de los estudios literarios, sería paradójico continuar trabajando los mismos textos, autores, géneros, convenciones y culturas sobre las que se establecieron esos primeros estudios que buscamos superar” (Lambert, 1989:18).

3. EL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO: LA DRAMATURGIA FEMENINA Y LA MIGRACIÓN

El género al que pertenece la obra que estudio es el teatro contemporáneo de origen hispanoamericano, escrito por mujeres residentes en Europa, el cual desarrolla un paradigma teatral y estético que ha anulado la preeminencia del texto dramático reemplazándolo por un texto espectacular puro⁴ donde el centro es el cuerpo del actor⁵ y en donde en muchos casos el texto dramático ha sido reemplazado por la performance.

³ De acuerdo con los *memory studies*, la memoria es un constructo colectivo del pasado que refuerza la identidad y cohesión de una u otra comunidad. La comunidad, a la vez generadora y producto de sus memorias, puede ser una nación-Estado, o también una unidad subnacional o transnacional. Las memorias, según los *memory studies*, se construyen además en diversos medios. Son orales o escriturales, como también objetificadas en rituales, monumentos, obras de arte y fotografías. Siguiendo a Pierre Nora, los *memory studies* denominan a esta corporización física de la memoria ‘lugares de memoria’ (*lieux de mémoire*). Además, los estudios de la memoria contrastan las memorias orales con las escriturales, ya que poseen una relación distinta con las comunidades generadoras de memoria, los “*milieux de mémoire*” (Nora, 1984:12).

⁴ Al respecto Fernando de Toro explica que el teatro occidental mantiene una práctica más o menos estable desde Aristóteles hasta fines del siglo XIX, esto es, hasta el naturalismo. A partir de ese momento, el teatro occidental se extiende y se transforma en una serie de propuestas de regreso a la teatralidad. “Con *Ubu rey* de Alfred Jarry muere para siempre el teatro aristotélico y se inaugura una nueva época que concentra sus esfuerzos en la performance y en los medios de expresión teatrales. Toda la práctica teatral occidental, desde fines del siglo pasado hasta el teatro antropológico de Eugenio Barba en nuestros días, consiste en la puesta en evidencia de la teatralidad y su concentración en el actor y en la expresión netamente teatral”, Toro, 1999: 153.

⁵ La cuestión en torno a la primacía del cuerpo, concretamente en lo que concierne al ámbito de la escena teatral, no surge de manera aislada, sino que se enmarca dentro de un problema mucho más amplio que va a afectar no sólo al teatro sino, en general, a todos los lenguajes artísticos. Efectivamente, como aclara María José Sánchez Montes: “El lenguaje en su faceta lingüística, comunicativa y racional, así como en su conexión con las formas realistas de expresión artística – como va a poner de manifiesto Ortega y Gasset en su ensayo *La deshumanización del arte* –, se ve inmerso a finales del siglo XIX en una crisis motivada por una incapacidad comunicativa manifiesta que, a su vez, da paso a una reflexión sobre los medios que entran en juego en la propia producción artística y que, en el caso concreto de la escena teatral, se traduce en una reflexión sobre la escena desde la propia escena. El teatro, por tanto, acusa la pérdida de la fe en la palabra que a su vez, a partir del último tercio del siglo XIX y en concreto a partir de las teorías wagnerianas, deriva en la puesta en cuestión de la confianza depositada en ella. En ese sentido, podemos entonces afirmar que los primeros atisbos de posibilidad de concepción del espectáculo teatral, como síntesis de

Hablar del teatro femenino hispanoamericano en Europa es hablar de un campo todavía poco explorado. Sin embargo como es sabido, la inmigración latinoamericana hacia Europa, especialmente hacia España e Italia se ha intensificando durante el último cuarto del siglo XX y el primer decenio del XXI. Europa ha experimentado el segundo crecimiento más alto durante el 2000 y 2020, con un aumento de 30 millones en el número de migrantes internacionales (OIM, 2022). De hecho en el censo del INE de 2022 la mayoría de los inmigrantes en España provenían de Hispanoamérica (el 36,21% del total de extranjeros afincados en España).

Esta situación se ha visto favorecida por los lazos históricos, sociales y los convenios bilaterales. Además, también los países de procedencia han ido variando en función de las circunstancias socioeconómicas y políticas por las que han ido atravesando. Hoy las comunidades argentina y venezolana han aumentado, casi alcanzando las cifras de las comunidades ecuatorianas, peruanas y colombianas. Esta situación ha repercutido en todos los ámbitos de vida de la población española; así encontramos que el tema es abordado en el teatro español en 2004 con la presentación de *Medea la extranjera* dirigida por Ricardo Iniesta, quien declara sobre la elección y producción de la obra:

El exilio voluntario de Medea, que escapó de su tierra natal fascinada por Jasón y los Argonautas para buscar un futuro mejor en Corinto, donde encontró desprecio, segregación racial y abandono, será la base de la denuncia que reflejará este montaje acerca de una sociedad actual que, tras acabar con el muro Este-Oeste, comenzó a crear el muro Norte-Sur, lo que demuestra la importancia del subtítulo “la extranjera” como referencia al drama de estos inicios del siglo XXI con las mujeres que huyen de sus países natales buscando El Dorado, atraídas por el glamour de Jasón representando a Occidente, y que acaban olvidando sus raíces en esa búsqueda, que cuando culmina, cuando llegan a Corinto, se encuentran con la miseria y la barbarie hacia ellos. A partir de ahí nos encontramos con una barbarie, como vimos en Nueva York y en Madrid, sin que esto justifique estos hechos, que acaba destruyendo a sus hijos y huyendo de allí. (Iniesta, 2004: 1)

Asimismo han surgido diferentes asociaciones de dramaturgas y artistas migrantes, como Teatro de Barrio, colectivo feminista decolonial formado por mujeres migrantes, en su mayoría de origen hispanoamericano. Ellas realizan montajes y promueven festivales de teatro migrante. Este colectivo cuenta con un proyecto, La Universidad del Barrio, que convoca a profesores, investigadores o personas conocedoras por su propia experiencia de aspectos de la realidad cuyo conocimiento resulte útil para la transformación política. El curso se inicia cada año en octubre / noviembre y finaliza en mayo, y ofrece contenidos significativos de manera estructurada, todos los lunes, en sesiones alternas de historia crítica y economía solidaria.

Por otro lado, en Italia, durante el siglo XXI encontramos un estudio sobre migración y teatro femenino realizado por Maria Cristina Mauceri y Marta Niccola, cuyos resultados están

todas las artes, desencadenan a su vez toda una redefinición del arte teatral. Y como consecuencia de esta redefinición del arte, surge la relocalización del texto en la escena que origina a su vez una tendencia que conduce a una nueva mirada hacia el cuerpo del actor así como a la revalorización de su papel en la escena”, Sánchez Montes, 2010: 631. Y añade: “las teorías de Richard Wagner sirven de impulso para el desarrollo de un modo de pensar el fenómeno teatral que, por un lado, comparte ciertos vínculos con el Romanticismo [alemán y por otro lado contienen el germen del cambio en la escena:] En las cuestiones planteadas por Victor Hugo, durante el primer tercio del siglo XIX, en el prólogo a *Cromwell*, se resumen las bases de la teoría romántica en torno al teatro. Sus ideas, al igual que va a ocurrir con la teoría wagneriana, conllevan una paradoja por tratarse, por un lado, de la entrega de la escena a las formas burguesas y abrir la senda que conducirá al realismo y al naturalismo y por otro, por constituir al mismo tiempo, y en cierto sentido, el germen de la apertura de una vía que impulsará un giro en la escena teatral que supone, a su vez, su renovación, así como la revisión de la palabra como elemento fundamental y clave de la misma” (Sánchez Montes, 2010: 631-632 y n. 171).

recogidos en el volumen *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporáneo*. Dicho volumen recoge la producción teatral italiana contemporánea que escenifica la figura del extranjero predominantemente gitano o migrante. Estas autoras proponen una clasificación basada en la presencia ausencia del cuerpo migrante en la escena:

Teatro criollo transcultural, dramaturgos italianos y actores migrantes. Basado en la “poética de la criollización” del estudioso martiniqués Édouard Glissant y el concepto de “Transculturación europea” propuesta por el profesor italiano Armando Gnisci.

Teatro italiano tradicional donde hay ausencia de extranjeros.

Teatro de Narración, monólogos de actores italianos y extranjeros. (Mauceri e Nicola, 2015: 30)

Además, el gobierno italiano, de acuerdo con la afirmación: el teatro es un espejo de la realidad social, ofrece desde 2007 el proyecto *Teatro migrante, Il teatro sui migranti e il teatro dei migranti* donde se ofrecen subvenciones, cursos de formación y ofertas de trabajo a los artistas y dramaturgos migrantes. Asimismo, desde 2019 existe la plataforma *Tracce migranti - Nuovi paesaggi umani*, un espacio de estudio y confronto multidisciplinario sobre la migración.

Ahora bien, el teatro hispanoamericano que llega a Europa tiene algunas características particulares pertenecientes al nuevo escenario latinoamericano. Así en *Semiótica del teatro*, Fernando de Toro escribe:

Este teatro obedece a la fragmentación y el descentramiento ideológico que ha caracterizado a la sociedad occidental desde los años sesenta en adelante. Se trata, claramente, de un teatro que reacciona contra las frustraciones y las falacias de su época y se proyecta hacia una utopía, a la que se avizora no desde la perspectiva de la transformación revolucionaria de la realidad, sino desde una ideología de la libertad que intenta situarse al borde de algunos combates sociales muy concretos que se libran en el mundo contemporáneo; proclama la solidaridad con los marginados y entiende como tales a todos aquellos que no pueden ejercer el derecho a ser diferentes. (Toro, 1987: 90)

Este teatro femenino ha sido influenciado por la Antropología Teatral propuesta por Eugenio Barba, proponiendo entre sus líneas de acción, la descripción y el análisis de otras culturas teatrales, lo que conduce a la revisión de la propia praxis cultural y teatral. Al respecto Barba sostiene que

la individualización de lo nuestro y su confrontación con lo que percibimos como lo otro conlleva, inevitablemente, la necesidad de explorar lo que creíamos una realidad obvia. Se requiere, para ello, pensar el teatro, no en términos de una tradición étnica, nacional, de grupo o individual, sino en función de una tradición de las tradiciones, expresión con la cual no se alude a un tipo de hibridación cultural ni a la idea de multiculturalismo, tal como pretenden presentarlas, y naturalizarlas, los discursos sociales y políticos hegemónicos. Lejos de creer en la posibilidad de una coexistencia pacífica entre diversas culturas y configuraciones simbólicas la Antropología Teatral pretende poner de manifiesto, en la superficie de los productos simbólicos, las tensiones entre el adentro y el afuera de los textos estéticos y culturales. (Barba, 2007: 74).

Según el semiólogo francés Patrice Pavis el teatro de Barba “se vincula perfectamente con la sensación de derrumbamiento de nuestra cultura y con la pérdida de un sistema de referencia dominante, lo cual impulsa la búsqueda de lo sagrado y de lo auténtico a través del teatro” (Pavis, 2000:56). Un antecedente en México de este teatro fue la creación en 1981 del

Seminario de Investigaciones Etnodramáticas en Filosofía y letras de la UNAM, fundado por Gabriel Weisz Carrington y Óscar Zorrilla, quienes, junto con un equipo que incluyó a antropólogos y a creadores escénicos exploraron los principios rituales de los cuales surgió el teatro. Tales indagaciones se realizaron mediante trabajos etnográficos en torno al ritual del Peyote Huichol y al mismo tiempo con la realización de dinámicas parateatrales diseñadas por Nicolás Núñez, director del Taller de investigación teatral de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sobre el replanteamiento del arte teatral que derivó del seminario, Weisz escribió: “El teatro, visto a lo largo de estas investigaciones, rebasa los límites temporales en los que ha sido situado por los estudios occidentales comunes y rompe con los moldes espaciales donde ha sido enmarcado. En vista de que la parateatralidad abarca manifestaciones rituales, se amplía, consecuentemente, la perspectiva del evento teatral” (Weisz, 1984:21).

Núñez y Weisz también en esos años introdujeron en México las propuestas de Richard Schechner (1934) que es uno de los autores que más ha contribuido a establecer el campo de estudios de la performance⁶ para las artes escénicas. Schechner se había dado a conocer en los años sesenta como director teatral con su legendaria compañía The Performance Group, con sede en la ciudad de Nueva York⁷ y sobre todo era y es conocido hasta hoy por los estudios dramantropológicos que realizó junto con el antropólogo Victor Turner. La colaboración entre ambos implicó para la antropología una profundización en el abordaje de la cultura desde un marco teatral, un lente epistémico que contaminó las ciencias sociales y el mundo de las artes escénicas, como sostiene Marcela Fuentes:

La colaboración entre Turner y Schechner con el concepto de performance permite observar las prácticas simbólicas y corporales a través de las cuales los pueblos transmiten sus normas y creencias, y exponen y tramitan sus conflictos. Desde el punto de vista teatral, y especialmente desde el campo experimental que le es afín a Schechner, el performance permite atender al comportamiento corporal y así desplazar al texto escrito de su lugar central en la producción teatral. (Fuentes, 2012: 32)

Para Marco De Marinis la colaboración Schechner Turner se presenta como la guía para la teatrología contemporánea:

Esistono moltissime differenze ma anche numerosi punti di contatto fra la Nuova Teatrologia e i Performance Studies (con Richard Schechner nelle vesti di leader mondiale, oltre che di fondatore, insieme a Victor Turner). Uno di questi punti di contatto consiste sicuramente nel privilegiare i processi rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti, dall'altro [...]. La Nuova Teatrologia considera le opere,

⁶ Josette Féral sostiene que: “De acuerdo con Schechner, to perform, ya sea en el primer sentido de desempeñar «para sobresalir o superar los límites de un estándar», o en el otro sentido de «involucrarse en un espectáculo, un juego o un ritual», implica al menos tres operaciones: 1. ser (*being*), es decir, realizar un comportamiento (*to behave*); 2. hacer (*do*). Es la actividad de aquello que existe, desde los cuarks hasta los seres humanos; 3. mostrar lo que se hace, aquel *showing doing* vinculado a la naturaleza de la conducta humana y que consiste en volverse espectáculo, en exhibir (o exhibirse). Estos verbos, que representan acciones y que todo artista reconoce en su proceso creativo, están presentes en todo performance. A veces separados y otras combinados, nunca se excluyen unos a otros; por el contrario, a menudo interactúan en el proceso escénico”, Féral, 2004: 30-31.

⁷ A Richard Schechner le interesó explorar formas de convivencia humana en un espacio teatral multidimensional y orgánico que prescindía de butacas, telones y otros recursos que separaran a los participantes. Su interés por la investigación se evidenció desde principios de esa misma década, cuando comenzó a editar la revista *Tulane Drama Review* (TDR, ahora *The Journal of Performance Studies*), donde publicó trabajos que se perfilaban para subvertir los límites de lo que entonces se consideraba propio del campo de estudios teatrales. En esa década también desarrolló su noción del *broad spectrum approach* (acercamiento de espectro amplio), según la cual los estudios del performance no sólo deben abarcar las artes escénicas, sino también los actos rituales, eventos deportivos, actuaciones de la vida cotidiana y juegos de diverso tipo, un planteamiento que retoma, expande considerablemente y explica en su libro *Performance: An Introduction*, cfr. Schechner, 2012.

siano essi testi o spettacoli, dal punto di vista processuale, ovvero dal punto di vista performativo. Il che la porta a mettere l'accento, come fanno appunto i Performance Studies, sugli aspetti performativi dei fenomeni teatrali. (De Marinis, 2013: 30)⁸

Los aportes dramantropológicos también son corroborados por la estudiosa de teatro, Josette Féral quien sostiene que la idea de performance de Schechner (desarrollada en parte gracias a sus intercambios con Turner) responde en fondo a un deseo político de “reinscribir el arte en el dominio de lo político, el cotidiano, inclusive de lo ordinario y disipar la separación radical entre cultura elitista y cultura popular, entre cultura noble y cultura de masa” (Féral, 2004: 31). Además, como escribe la estudiosa cubano-mexicana Ileana Diéguez:

Con el pasar de los años, debido al vertiginoso contexto de dolor y duelo en que vive América latina incluso este teatro se ha transformado, incursionando la realidad misma en la escena. Actualmente el Teatro-Documento, como manifestación de un teatro político, introduce directamente en la escena elementos de lo real, trascendiendo las propuestas de Weiss cuando recomendaba trabajar con la copia de un fragmento de la realidad. (Diéguez, 2013: 30)⁹

En relación con este fenómeno que ve la irrupción de lo real en la escena, Diana Taylor propuso y sigue proponiendo que se tome en consideración la necesidad de estudiar el teatro actual –como evento efímero que es– a través de artefactos, llamando de esta forma a los objetos de análisis que resguardan una parte de lo que alguna vez se presentó en vivo. Taylor, con plena conciencia de que un documento escrito, una foto o un vídeo no son considerados performance, avanza en una definición complementaria de performance como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión del conocimiento, tanto por la vía de las prácticas corporales cuanto mediante sus remanentes físicos o virtuales. Es decir, como praxis corporal y como episteme pues, como ella sostiene “los patrones de la expresividad cultural deben mirarse como escenarios donde la gestualidad y las prácticas socioculturales corporizan los saberes” (Taylor, 2013: 16).

⁸ Según De Marinis: “a) il fatto che essi consistano di relazioni (a cominciare dalla relazione attore-spettatore, che ho chiamato tout court «relazione teatrale») più che di opere-prodotti in senso proprio; b) il fatto che essi, più che di opere-prodotti, consistano di eventi, ovvero, con una terminologia che si sta diffondendo oggi, di «pratiche a usso» non facili da delimitare e neppure da oggettivare; c) il fatto che in essi sia molto importante (e comunque sempre presente: in quanto elemento costitutivo) una dimensione di ostensione, di presentazione autoreferenziale, di materialità autosignificante, insomma di rinvio a sé, oltre e prima che di rinvio ad altro da sé, di presenza oltre e prima che di rappresentazione, di produzione (di senso, di realtà) oltre e prima che di riproduzione”, De Marinis, 2013: 30.

⁹ Un libro que recoge esta relación entre la teatralidad–cuerpo–realidad es el texto de Ileana Diéguez *Cuerpos sin duelo*: “Una reflexión sobre el modo en que la violencia ha penetrado las representaciones estéticas y artísticas, ha transformado nuestros comportamientos y visualidades en el espacio real, ha intervenido los cuerpos y generado una nueva construcción de lo cadavérico y se ha apropiado de procedimientos simbólicos y representacionales para transmitir mensajes de terror”, Diéguez, 2013: 30. Diéguez demuestra como el concepto de lo liminal, que Turner y Schechner manejaron en sus diálogos dramantropológicos, ha resultado clave para el análisis teórico y práctico de las artes escénicas contemporáneas en América latina (y en otras partes del mundo) donde la performance es actuación tanto poética como política, que se mueve en un espacio liminal de prácticas transdisciplinarias que rompen con los límites canónicos de las artes escénicas mediante un diálogo crítico con las ciencias sociales y humanas. Por ejemplo en Rosa Cuchillo (2002), de Ana Correa, Yuyachkani al introducir fragmentos de las declaraciones de Angélica Mendoza, madre de un desaparecido durante la violencia que desgarró al Perú, acción que fue presentada en diversos espacios públicos de las ciudades andinas donde se realizaban las Audiencias públicas de la comisión de la verdad y reconciliación, cfr. El Instituto Hemisférico <https://hemisphericinstitute.org/en/enc07-home/enc07-performances2/item/954-enc07-yuyachkani.html> (última consulta: 22 de mayo 2019).

En su argumentación figura la memoria como condición fundamental para el funcionamiento del evento performático como transmisión de saberes y conocimientos. Asimismo, la memoria es el factor que determina la conceptualización del archivo y el repertorio. La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, vídeos, disquetes; es decir, en todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. Como sostiene Taylor, "por su capacidad de persistencia en el tiempo, el archivo supera al comportamiento en vivo; tiene más poder de extensión y no requiere de la contemporaneidad ni de la coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe" (Taylor, 2013: 13). A esta caracterización de la memoria de archivo se tiene que añadir los remanentes de las prácticas socioculturales, los artefactos que alguna vez formaron parte de un rito, una ceremonia o una puesta en escena: atuendos, ornamentos, instrumentos musicales, bocetos escenográficos; en fin, no sólo el material que conserva el registro de lo sucedido, sino también los mudos testigos del acontecimiento. Por su parte, el concepto de repertorio alude a la memoria corporal puesta en acción en la performance sociocultural, que se convierte en actos de transferencia de identidades, saberes y conocimientos: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto; actos pensados como efímeros y de conocimiento no reproducible. Como escribe Taylor, "el repertorio requiere presencias, gente que participe en la producción y reproducción de conocimiento mediante el estar ahí, siendo parte de la transmisión. A diferencia de los objetos relativamente estables del archivo, las acciones del repertorio no permanecen las mismas ni iguales" (Taylor, 2003: 16). Asimismo hay diversas maneras en que el repertorio se vincula con el archivo. Por ejemplo, cierto material del archivo puede originar la reapropiación de una tradición olvidada o clausurada; también, al planear la puesta en marcha de una manifestación del repertorio, una de las decisiones que se tomen puede ser que un elemento del archivo intervenga de manera activa en un performance, adoptando una nueva función. Así ella propone el uso de ese tipo de resignificación performática de los objetos que fue inaugurada por las vanguardias históricas mediante los objetos encontrados y *ready made* de Marcel Duchamp y los surrealistas¹⁰.

Como muestro en la segunda parte de este trabajo, este tipo de resignificación performática de los objetos se encuentra presente en la obra de Núñez Bejarano, pues como sostiene Maurizio Bettini, "la tradición no es algo que procede de la tierra, algo que se come o se respira, sino ante todo algo que *se aprende*" (Bettini, 2001: 88). Por lo tanto, deriva más bien del aprendizaje social o de la aculturación y, sobre todo, de la construcción de la memoria, la cual está impregnada de imaginarios y narraciones. En este sentido, como pone de manifiesto el profesor italiano, es posible entender que la tradición depende de los procesos de reconstrucción de la memoria colectiva.

El estudioso italiano, en el libro *Hai sbagliato foresta* –como también lo hiciera en un volumen anterior *Contro le radici* de 2011– sostiene que gran parte de lo que llamamos tradición es una invención porque no todo lo de nuestro pasado se convierte en tradición, sino solo lo que hoy se puede utilizar. Es un proceso llamado 'filiación inversa', según el cual no son los padres los que han engendrado a los hijos, sino los hijos los que engendran a sus propios padres. No es el pasado que produce el presente, sino el presente que modela su pasado (Bettini, 2020: 36).

De allí la importancia del proceso de transfiguración o relectura de las diversas prácticas tradicionales ya que permite a los individuos relacionarse con el pasado e interpretarlo desde el momento presente. Así, el estudio de la tradición entendida como narración básica o ingrediente básico del imaginario colectivo es clave no solo para identificar los procesos mediante

¹⁰ Como sostiene Eduardo Ceballos (Ceballos, 2016: 32), "Marcel Duchamp, el inventor del *ready-made*, nos acerca a una nueva manera de conceptualizar el arte, distinta a los parámetros heredados del romanticismo y de la modernidad. La idea de genio y creador del romanticismo queda rebasada con las propuestas vanguardistas con Marcel Duchamp a la cabeza. De esta forma, el artista se reconocía como mediador".

los cuales los sujetos y los grupos construyen sus marcas de identidad sino también porque a partir de ella, escritores como Maritza Núñez delimitan en el presente las llamadas: 'identidad' y 'otredad'.

Además, la necesidad de incluir el estudio de la subjetividad se debe también al giro performativo de la estética que ha abierto un nuevo paradigma de comprensión tanto de las artes como de las humanidades debido a su condición de acontecimiento¹¹. Como explica Fischer-Lichte: "En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores" (Fischer, 2011: 45). O como explica también Schechner: "En el corazón del concepto de performance reside que las obras performativas no son ni verdaderas ni falsas; simplemente suceden" (Feral, 2004: 36).

Al respecto, también Josette Féral sostiene que, "la noción de performatividad valora la acción en cuanto tal, por encima de su valor de representación, en el sentido mimético del término. Por consiguiente, en el caso del teatro performativo, este hacer es el primero de los aspectos fundamentales de una creación escénica lo cual exige otras formas de estudio del hecho escénico". También Fischer-Lichte analiza las prácticas escénicas contemporáneas desde la óptica de la performance en el ya citado *Estética de lo performativo*, y con base en la teoría del arte, la autora propone cuatro condiciones constituyentes del hecho escénico como acontecimiento, las cuales se enlazan y se determinan mutuamente: medialidad, materialidad, semioticidad y esteticidad. Para esta autora, el giro performativo implica sobre todo un cambio fundamental en la experiencia estética desde lo semiótico hacia lo performativo. Es decir, el sentido de la obra no surge en la dialéctica hermenéutica entre significante y significado, sino en la creación de una vivencia para el espectador, en la subjetividad que provoca. Lo fundamental consiste en la constitución de un acontecimiento, de una experiencia compartida por creador y receptor. Y el proceso de recepción se caracteriza por reacciones ya no sólo intelectuales, sino también fisiológicas, afectivas, volitivas, energéticas e incluso motoras: "No se trata de entender la performance, sino de experimentarla y de gestionar las experiencias que en el momento de la performance no se dejan controlar por la reflexión" (Fischer Lichte, 2011: 4).

Los postulados anteriores relacionados con la estética en esta época en que ya no hay retóricas que definan de manera previa las reglas del arte sino que es cada creador el que define el modo de entender el cuerpo, su relación con la palabra, la acción o el público, es decir, su relación con lo social exige considerar estos performances como objetos de arte y como lente metodológica pues como específica Taylor:

¹¹ El teatro comenzó en los años sesenta a sentirse incómodo dentro de sus propios límites debido a sus desajustes frente a un cambio de paradigma en la estética. La transformación del contexto artístico en aquellos años se orienta principalmente hacia la emancipación del espectador, una vía de desarrollo que en esos años se convierte en inaplazable. Frente a la de repente incómoda situación pasiva del público se proponen dos tendencias divergentes y complementarias de mayor involucración del espectador en el plano de la recepción: bien mediante la creación de una complejidad mayor en la estructura de la pieza, bien otorgándole al receptor un papel activo y en ocasiones físico en la actualización de la obra. La primera de ellas fue esbozada, si bien de forma insuficiente, por Umberto Eco en su *Obra abierta*. Tal y como lo describe el teórico italiano, "en esos años se opera un cambio en la concepción de obra artística: frente a una creación cerrada y concluida, siempre igual a sí misma, se prefiere una obra sin terminar, abierta, que debe ser completada o actualizada por el receptor; se trata de una pieza que no ofrece soluciones, sino que plantea enigmas a éste para que los investigue. La apertura de estas piezas no es la inherente a toda obra artística (de primer grado), según la cual cada receptor proyecta sus propias experiencias, memorias y conocimientos sobre la pieza; se trata, en cambio, de una apertura que se entiende como vocación fundamental de este tipo de creaciones: dejando de lado otros valores, la obra abierta concede relevancia especialmente al momento de la recepción estética, en el que la apertura no es una característica más, sino la condición misma del goce estético, el tema central; de este modo se opta por una creación determinada por un carácter procesual, con una estructura orgánica que permite el dinamismo y las interacciones en su seno multiforme y cambiante. Siguiendo esta nueva estética, el espectador debe ser liberado de su pasividad, de la fascinación que le causan las imágenes (o de su identificación con los personajes) para proponerle a cambio un espectáculo complejo que se plantea como un problema y que requiere su implicación analítica», Eco, 1994: 63-92.

El performance tiene que ser usado como un lente epistémico y metodológico que interesa para observar la cultura y la sociedad desde lo teatral. En este sentido, es un acto de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas o comportamientos reiterados. Desde este punto de vista, este fenómeno artístico puede ser estudiado como un modo o estrategia de acción transformadora, es decir, a partir de la manifestación, intervención y ejecución, un sujeto puede transformarse a sí mismo o bien, sus vínculos con otros mediante la utilización de lo teatral y el artificio. (Taylor, 2011: 10)

Desde esta construcción epistémica, el campo de la estética no es el arte como ideal sino la realidad y su materialidad. Por tanto, de esta obra me interesa analizar sobre todo el rol del cuerpo expuesto, del cuerpo como espacio donde se conjugan exilio y desexilio y surge la agencia del cuerpo híbrido que reivindica su reconocimiento o posicionamiento *otro* en el escenario global.

4. MARITZA NÚÑEZ (PERÚ)

Gilda Maritza Núñez Bejarano nació en Lima (Perú) en 1958, es hija de la poeta Carmen Luz Bejarano de la cual heredó su amor por la literatura y el arte.

La vida de Maritza es una vida en tránsito. Siguiendo la taxonomía propuesta por el profesor Ludger Pries Núñez pertenece a la categoría de dramaturgas transmigrantes, término que Pries usa para referirse a las personas migrantes internacionales cuyos cursos migratorios no son de una sola vez y unidireccionales (Pries, 2017: 36). De hecho, Núñez estudió dirección coral en el Instituto Gnesin de Moscú, donde obtuvo el título de Master of Arts en Dirección Coral y Pedagogía Musical en 1986. Ese mismo año publicó su primer poemario en Lima. Actualmente radica en Finlandia, donde adquiere la nacionalidad finlandesa en 1989. Ha realizado estudios de teatro en la Universidad de Helsinki, en la Escuela Superior de Teatro de Helsinki y la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga. Es miembro de la Unión de Dramaturgos de Finlandia, del Pen Club finlandés y de la Sociedad de Autores de Finlandia (TEOSTO).

Maritza Núñez comenzó su trabajo artístico como directora de coros, carrera que había estudiado durante diez años en Moscú, entre 1977 y 1986. Entre 1986 y 1994 dirigió varios coros en Finlandia, entre ellos el Coro Infantil Candiris que ella había fundado y con el cual se presentó en Finlandia, Suecia, Francia y España; el Coro de Cámara Tapiola y el Coro Koiton Laulu, con el que hiciera giras en Bulgaria, Suecia, Chile, Argentina y Uruguay. En Finlandia grabó tres discos CD, varios programas de TV y radio. Como directora de coros se ha presentado también en la Unión Soviética y Perú. Obras musicales con textos de Maritza Núñez se han grabado en discos y radio en Japón, Irlanda, Rusia, Suecia, Holanda y Estados Unidos. Compositores de Japón, Finlandia, Chile y Perú han compuesto obras con sus textos.

En reconocimiento a su carrera musical, Finlandia le otorgó el Premio Pro Música en 1992. Su trabajo artístico ha recibido el apoyo de numerosas fundaciones e instituciones. La TV finlandesa ha realizado tres documentales sobre ella y su obra.

Desde 1994 se dedica exclusivamente a su trabajo literario. Ha publicado nueve poemarios, dos libros de relatos y trece piezas teatrales. La obra *Sueños de una tarde dominical* fue publicada en Madrid por la ADE. Esta pieza teatral se estrenó en Lima en el 2000 en una coproducción peruano-finlandesa, y se representó en el año 2001 en el Teatro Municipal de Turku, antigua capital finlandesa, en 2004 en el California Repertory Company (EE.UU.), donde la crítica la calificó de "a masterpiece of the contemporary theater", y en 2004 en el XVIII Festival de la Villa de Mijas, España.

4.1 Sueños de una tarde dominical (Finlandia -Perú, 1999)

Sueños de una tarde dominical (1999) es la tercera obra teatral de la autora, todas escritas en español y traducidas al finés. La obra obtuvo por decisión unánime del jurado el Premio “María Teresa León” 1999 para dramaturgas, que otorga la Asociación de Escritores de España (ADE), el Instituto de la Mujer del Ministerio del Trabajo y Asuntos Sociales.

El estreno mundial tuvo lugar en Perú el 14 de agosto de 2000 en el Teatro de la Alianza Francesa de Lima en una puesta en escena donde participaron los mejores y más conocidos actores peruanos: Alberto Ísola, Mónica Sánchez y Marcela Pardón. El estreno europeo se produjo en el Teatro Municipal de Turku (Finlandia) en febrero de 2001. En febrero de 2004 la obra se estrenó en inglés en los Estados Unidos con la California Repertory Company de Long Beach, Los Ángeles. En España la presentó el Teatro Mijas, que dirige Manuel España en el Festival de Teatro de la Villa de Mijas el 3 de agosto de 2004. La obra se publicó también en inglés en los EE.UU. en 2003 y en español y finlandés en Helsinki en 2004.

Desde un punto de vista textual, la obra se construye como un entramado polifónico, en el que el título *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, no solo hace referencia al mural de Diego Rivera que es una pintura épica donde se retrata la historia de México, sino que sirve, al mismo tiempo, como hilo conductor y eje vertebrador de los distintos episodios y da voces a distintos personajes emblemáticos del entorno de Frida Kahlo. Entre los personajes centrales están además de Frida Kahlo, los pintores Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, la fotógrafa italiana Tina Modotti, el fundador del surrealismo André Breton y el dirigente político León Trotsky (Liev Davidovich). Todos ellos formaron parte del círculo cercano a Frida, aunque nunca coincidieron juntos en México; por tanto, estamos frente a una mezcla de fantasía y realidad.

La obra transcurre en Ciudad de México en 1939 y 1940, en una época en que la Revolución Mexicana lleva ya casi dos décadas y que abarca desde fines de la Guerra Civil Española al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Toda esta situación que vive Europa está en el fondo de las conversaciones y discusiones de la pieza teatral. La obra cuenta de Frida Kahlo, su vida, obra y época y los temas que trata van desde la política, el exilio hasta el cuestionamiento de los roles de género, y la maternidad.

A nivel sociolingüístico son evidentes las huellas de la migración, esta causa (inter)-influencias a nivel de la lengua, de hecho en la obra resalta la riqueza del lenguaje: mezcla de diferentes códigos lingüísticos (préstamos del ruso, francés e italiano) y uso de variaciones diatópicas de la lengua hispanoamericana (léxico mexicano, peruano y español). Pensando en la relación lengua-migración es importante prestar atención a la novedad resultante de este cruce. Al respecto el profesor *Klaus Zimmermann* sugiere:

Los objetos de estudio de disciplinas científicas son construcciones cognitivas. Lo mismo vale en cuanto a las disciplinas científicas en sí mismas: son siempre construcciones. Además, son construcciones que obedecen no sólo a razonamientos de cognición “objetiva” sino también de relevancia y utilidad humana. Como tales no existen tal cual sino que su definición constituye un consenso temporal de los que están involucrados en ella. De hecho, constituyen un sistema de ordenamiento práctico tipo cajón; sus fronteras, sin embargo, son de carácter constructivo delimitando fenómenos que en el mundo no están delimitados. La discusión acerca de la necesidad de acercamientos interdisciplinarios y de transgredir los límites establecidos desde la perspectiva cognitiva demuestran este carácter constructivo.

El carácter temporal de tales delimitaciones y definiciones nos indica también otro rasgo muy importante: la invención de nuevos objetos conceptuales provoca reagrupamientos, reestructuraciones y –en una fase inicial– una relación poco clara, insegura, vacilante y a veces inconsciente de lo nuevo. (Zimmermann, 2017:7)

La obra contiene diecinueve personajes: Frida, La otra Frida, Diego, Liev Davidovich, Natalia, David, Tina, André, Jacqueline, Cristina, La novia, María, Lupe, Ella, Él, La Catrina, El Padre y Policías. Seis Voces en off: voz de Frida, voz del padre, voz de Lucía, voz de Tina, voces de la radio y Locutor, y dos grupos de Marionetas: Tina-marioneta y Hombre-marioneta, y desarrolla una compleja multiplicidad de planos y situaciones. La construcción de la trama, que se extiende desde el preludio, los cuatro actos, el intermezzo y las correspondientes trece, cinco, once y once escenas que conforman la obra, está envuelta en una atmósfera surrealista, onírica pero también muy asentada en elementos reales de los personajes y la época.

Núñez se concede la licencia de inscribir en un mismo plano de ficción a la muerte, al acta de independencia de México, a una Frida Kahlo capaz de asir el equilibrio, a Emiliano Zapata, a Salinas de Gortari, a José Martí y a otro conjunto de hacedores de la Historia oficial. Es decir, a pesar de la apuesta por el realismo signado por la pintura de Diego Rivera, el mural que Maritza Núñez elige como soporte pictórico de su pieza teatral, la obra roza los límites del surrealismo y deja en evidencia que la historia, las artes y la cultura son fundamentalmente construcciones verbales, sociales.

Más allá de la aparente distancia espaciotemporal que separa la figura de la escritora Maritza Núñez del personaje elegido como eje de su ficción, la pintora Frida Kahlo, con esta pieza teatral se construye un nexo que presenta algunos rasgos que por el contrario las acerca: por un lado, aparece el gesto disidente traducido en la permanencia voluntaria –tanto de la autora, como del personaje– en el lugar de lo *queer*, dado en el caso de Maritza por su condición de extranjería, así como por la elección consciente y política de una identidad nacional ‘otra’, siendo un sujeto transmigrante. Por otro lado, la rebeldía que les impide, a ambas, la elección de una forma de expresión pura, que obliga al espectador a una lectura paratáctica de las obras que contenga, al mismo tiempo y sin estructuras jerárquicas, todas las identidades y sus discursos generadores en torno a estas subjetividades emergentes. De hecho, en *Sueño de una tarde dominical*, Núñez decide construir una Frida que (re)presente –es decir, que traiga nuevamente al presente y ponga en circulación– a la vez todos sus mitos, que acumule todos los significados posibles conglomerados sobre ella. Así en la obra aparecen seis personajes cuya identidad habita en el nombre/rostro sin cuerpo significado de la pintora: Frida, la otra Frida, Frida niña. Ella y las dos Flores que hablan en el postludio de la obra representan en este texto la proliferación de identidades de la pintora que se cosifica hasta ser dicha una y otra vez por quienes la rodean.

De esta manera, Frida, bajo cada una de las máscaras que se le atribuyen, consigue situarse frente a todos los *Otros*, los interpela y se fuga por medio de una representación plástica que le permite, con más o menos contundencia dentro de cada escena, dejar al descubierto la falsedad de los significantes identitarios inscritos por cada yo, sobre su cuerpo, cuestionando de esta manera el correlato histórico que pretendió la domesticación del mismo. En otros términos, el cuerpo transmigrante de Núñez se agencia como cuerpo fronterizo que lleva a cuevas espacios liminales en donde se reconfiguran identidades a partir de experiencias temporales, cada una de las Fridas (Gladhart, 2016: 79).

4.2 De la ausencia a la identidad múltiple

He llamado este apartado “de la ausencia a la identidad múltiple” porque desde la génesis de la obra, por entrevistas concedidas por la dramaturga donde explica la creación de la obra, hasta el texto mismo y las acotaciones sugeridas por ella para la puesta en escena, encontramos la multiplicidad como rasgo característico. Una multiplicidad que es el resultado de una metamorfosis de la(s) ausencia(s): de la tierra, de derechos (negados), de afectos (robados) y de recuerdos unidos. Según el estudio *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*,

la diferencia entre los dos hemisferios cerebrales gira alrededor de la diferencia entre novedad cognitiva y rutina cognitiva. [...] Para guiar nuestro comportamiento de una forma sostenida, las imágenes mentales del futuro deben convertirse en el contenido de nuestra memoria, así se forman los recuerdos del futuro. (Goldberg, 2009: 59-60, 139)

En el caso de Núñez para comprender el motivo de su obra, vemos que esta es el reflejo de su experiencia personal o de la capacidad de empatizar con las historias y vivencias de los demás, ella recrea en escena conflictos, que otros viven en la realidad y el tránsito que ha guiado su existencia, cambia geografías y superpone mundos y rompe las reglas temporales.

La ausencia está inserta desde el primer diálogo de *Sueños de una tarde dominical*, donde se asiste a un diálogo en una escena donde no hay imagen, sino sólo palabras y sonidos y que permitirá la existencia del personaje *Frida* hacia el final de la trama. Aún más, en el preludio de *Sueños de una tarde dominical*, las relaciones palabra/poder y su desestabilización desde el silencio y la plasticidad del *otro* determinan lo que serán las escenas sucesivas, todas ellas, como se verá más adelante, con cierto grado de reiteración que tiende a acusar el carácter mecánico de los intentos normalizadores.

La acotación que acompaña el preludio, donde se pide una “(Atmósfera de irrealidad)” resulta por demás elocuente, sobre todo, si se tiene en cuenta que sólo bajo estas condiciones le es conferida la voz al Padre de Frida, quien goza de una identidad puramente relacional. Aquí la dramaturga subvierte las herramientas tradicionales de delimitación del espacio geográfico y, por medio de la exhibición de su carácter arbitrario, agrieta nociones como las de patria, territorio nacional o lugar de pertenencia, hasta ponerlas al alcance de sujetos en movimiento (cambiantes), anómalos y difícilmente (re)presentables dentro de los límites de la lógica.

El padre de Frida, personaje que dentro del imaginario de Occidente debiera ocupar el centro de la narración, en este caso, sólo cuenta una breve subhistoria que no progresa, no tiene un fin claro, no supone la realización de ningún héroe y, además, resultaría poco interesante si no estuviera acompañada de los comentarios explicativos de la *voz de Frida niña*. Hacia el final del preludio, el padre afirma:

La Lokura era reino de espléndido colorido, sólo comparable al arco iris. Hasta que un día, de tierras muy lejanas, llegó el Rey Sapo. Su rostro era el de una deidad asiática, y hermosa su cabellera negra, de hebras gráciles que se agitaban al viento. Sus hombros eran dos lunas llenas de las que nacían sus brazos delgados, que culminaban en unas manos diminutas, antenas con las cuales palpaba el universo. Era un niño gigantesco. Un inmenso Niño Sapo. Y sin embargo, su mirada era frágil. Había algo de tristeza en sus enormes ojos, tan inmensos como oscuros. Y sus párpados, arrugados como el tiempo, parecían querer escaparse de sus órbitas. Era los suyos unos ojos extraños que querían abarcarlo todo desde aquel rostro sin edad. Y entre esos dos ojos habitaba un océano de profundidades impalpables.

[...]Y así, una mañana en que el Niño Sapo salió a pasear, posó su mirada en una hermosa doncella del país de la Lokura [...] Desde ese día, el país de la lokura cambió. Allí donde había reinado la calma. (Núñez, 2000: 22-23)

Así, por un lado el ocultismo que podría conectarse con cierta tradición de la literatura gótica, puesto que nos hallamos frente a frente con lo perturbador que, en gran medida, ha caracterizado a la literatura gótica desde su inicio y por otro lado lo grotesco que se encuentra en la descripción del Niño Sapo, monstruoso, pintorescamente esperpéntico se convierten en una única estrategia capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para abordar el tema de la ausencia, en este caso el de la tierra ausente, el país de la Lokura, donde además la dramaturga juega con la grafía, nuevamente como signo palpable de desobediencia de la norma.

Sin embargo, a lo largo de la obra esta ausencia/ vacío, luego, se convertirá en exceso en multiplicidad. De hecho, como escribía antes, en esta obra aparecen cuatro –o eventualmente, seis– personajes cuya identidad habita en el nombre/rostro sin cuerpo significado de la pintora. Aquí también nos encontramos con una característica de lo gótico: el exceso, como explica Fred Botting:



In Gothic productions imagination and emotional effects exceed reason. Passion, excitement and sensation transgress social properties and moral laws [...]. Drawing on the myths, legends and folklore of medieval romances, Gothic conjured up magical worlds [...]. Associated with wildness, Gothic signified an over-abundance of imaginative frenzy, untamed by reason and unrestrained by conventional eighteenth-century demands for simplicity, realism or probability. The boundlessness as well as the over-ornamentation of Gothic styles were part of a move away from strictly Neoclassical aesthetic rules [...]. (Botting, 1996: 3)

De este modo, el exceso es implícitamente transgresor puesto que en su uso de la sobreornamentación y la ausencia de límites traspasa continuamente las barreras de lo socialmente «normal». A partir de ésta y otras transgresiones o cruces de límites, como el intercalar códigos lingüísticos y variedades diatópicas del español en el texto, Núñez inaugura un proceso de construcción subjetiva que a través de la escritura ofrece posibilidades de pronunciamiento a ciertos constructos femeninos emergentes, nómadas y, por extensión, apátridas. Es evidente que a través de sus líneas emergen vulnerabilidades de grupos sociales que reclaman espacios de igualdad desde *otros* nuevos territorios liminales (Turner, 1986: 16), en donde el cuerpo es desterritorializado de su identidad (Deleuze y Guattari, 1997: 12).

4.2.1 La memoria, el testimonio y subjetividades como antetexto.

En una entrevista realizada en Perú, cuando a Maritza se le pregunta por su experiencia de migrante en Finlandia, responde:

Para mí vivir en Finlandia ha significado descubrir mi yo finlandés. Asimilar un entorno nuevo. Aprender que un día las olas se hacen hielo y que el sol brilla de noche. ¿No es maravilloso? [...] La identidad cultural no es algo fijo, está en evolución constante. Va conformándose de la suma de nuestras vivencias. Mi identidad es cambiante. Hoy no es la identidad de hace seis años, por ejemplo. Es la suma de diferentes raíces culturales, de diversos paisajes, hábitos, tradiciones. Desde luego, nací en Lima, y pasé ahí los primeros diecisiete años. Indudablemente la identidad cultural se compone de aquellos elementos que te marcan de manera tácita, que son inherentes a ti. Pero están los otros elementos, aquellos que asumes de manera consciente, por afinidad, porque te identificas con ellos, porque los incorporas de manera natural, porque los eliges. No siempre te identificas, o te reconoces con aquello que es parte de tu hábitat original, de tu lugar de origen, y no tendría por qué ser así. De pronto te encuentras en el otro lado del mundo, y hay algo que te hace sentirte en casa. (Núñez, 2005)

En otras palabras, Maritza Núñez, nacida en Perú y radicada, durante más de la mitad de su vida, en lugares tan remotos como Moscú, Helsinki y recientemente España, proyecta su condición subjetiva errante en la escritura, siendo ese sentirse nómada lo que tal vez responda de manera más radical al lenguaje como herramienta de organización social y, en consecuencia, de homogenización de la alteridad o al menos como instrumento que mira a la construcción de nuevos referentes y nuevas categorías sobre el sujeto creador. De hecho cuando le preguntan, durante otra entrevista, sobre las coordenadas de sus obras, remarca en su res-

puesta ese ser híbrido de su escritura, ese “no espacio normativo” o “espacio liminal” entre dos continentes en el que se mueven sus obras:

Mis poemarios se han gestado de alguna manera en Perú. Después viene el largo encierro de trabajo en ellos, pero han sido engendrados en Lima. Puede ser que el vivir lejos de la ciudad donde nació, mi ciudad, lejos de mi lengua, me hace estar en un estado de especial receptividad y muy sensible cuando visito Lima. Es que el deleite por jugar con la lengua, el placer de oírla minuto a minuto, de reconocer tu mar, tus aromas, tu gente, tus comidas, parte de tu memoria, te empujan al papel. Después el libro va cobrando forma, ingresan otras geografías, otras vivencias. En cuanto a Finlandia, Helsinki es también mi ciudad y aquí vivo la soledad de la creación, escribo, vivo los largos encierros. Aquí me alimento como artista, veo teatro, ópera, ballet, asisto a conciertos, festivales, exposiciones. En cuanto a temas, paisajes, en mi obra también está presente mi parte nórdica. Y el vivir rodeada de esta lengua, el finés, ha dejado huella también en mi obra; en algunos relatos he buscado un lenguaje escueto, concentrado, con imágenes muy condensadas, que sugieren formas del habla finlandés. (Núñez, 2004)

4.2.2 Exilio, Desexilio e identidad queer en el texto dramático.

Desde el título de la obra *Sueño de una tarde dominical* nos encontramos frente a la mezcla de códigos, pues este hace referencia al mural de Diego Rivera, “Sueño de una tarde dominical en la Alameda central”, que –por su parte– constituye una “rareza” dentro de las creaciones del autor. De esta combinación productora de sentido emerge la noción de contagio que desordena –en todos los sentidos posibles del término– los elementos constituyentes de la (re)presentación. Esta característica de la autora se explica por sus historia personal, Núñez es peruana, pero radicada en Finlandia, posee una fecunda carrera literaria, ha publicado novelas, cuentos, obras dramáticas, guiones de cine y televisión. Ha sido galardonada y sus obras han sido traducidas a varios idiomas. El éxito conseguido en Finlandia, la convierte en una perfecta desconocida en Perú, país al cual no termina de regresar definitivamente, de la misma manera que no termina por quedarse en el país que la ha alojado. Como explica Benedetti:

La nostalgia suele ser un rasgo determinante del exilio, pero no debe descartarse que la *contranostalgia* lo sea del *desexilio*. Así como la patria no es una bandera ni un himno, sino la suma aproximada de nuestras infancias, nuestros cielos, nuestros amigos, nuestros maestros, nuestros amores, nuestras calles, nuestras cocinas, nuestras canciones, nuestros libros, nuestro lenguaje y nuestro sol, así también el país (y sobre todo el pueblo) que nos acoge nos va contagiando fervores, odios, hábitos, palabras, gestos, paisajes, tradiciones, rebeldías, y llega un momento (más aún si el exilio se prolonga) en que nos convertimos en un modesto empalme de culturas, de presencias, de sueños. Junto con una concreta esperanza de regreso, junto con la sensación inequívoca de que la vieja nostalgia se hace noción de patria, puede que vislumbremos que el sitio será ocupado por la *contranostalgia*, o sea, la nostalgia de lo que hoy tenemos y vamos a dejar: la curiosa nostalgia del exilio en plena patria. (Benedetti, 1997:40)

El desexilio, ha condicionado el surgimiento de una existencia liminal que solo tiene cabida en un espacio desterritorializado como son sus obras.

En el preludio el “padre de Frida” recita una narración trivializada, la historia del reino de la *Lokura* que formalmente alude los relatos metaficcionales cuya función en la dramaturgia clásica era dar sentido a la obra teatral en su totalidad. A pesar de ello, al contar una historia donde los mitos construidos tanto en torno a Diego Rivera, como sobre Frida Kahlo, permanecen relegados en el espacio de la leyenda, al mismo tiempo se estaría dejando en evidencia

la insustancialidad de estos constructos y su condición de discursividad pura, en detrimento al carácter de “verdad histórica” que les ha dado un lugar dentro del imaginario latinoamericano. Núñez se sirve de este artificio para crear una contrahistoria sobre estos personajes y cuestionar así implícitamente la verdad de las historias “oficiales”.

Por otro lado, a pesar de la aparente distancia espacio/temporal que separa la figura de la escritora Maritza Núñez con el personaje elegido como eje de su ficción: la pintora Frida Kahlo permite, con esta pieza teatral construir un nexo que implica al menos tres rasgos definidores: en primer lugar, aparece el gesto disidente traducido en la permanencia voluntaria -tanto de la autora, como del personaje- en el lugar de la “rareza”, dada tanto por su condición de extranjería, como por la elección consciente y política de una identidad nacional *otra* y la rebeldía característica de ambas que les impide la elección de una forma de expresión pura, obliga al espectador a una lectura yuxtapuesta de las obras que contenga, al mismo tiempo y sin estructuras jerárquicas, todas las identidades y sus discursos generadores en torno a estas subjetividades nacientes.

En el primer y segundo acto la autora, valiéndose de la inserción de pasajes que hacen referencia a la guerra civil española y a la segunda guerra mundial pone de manifiesto la situación de exiliadas de las europeas Tina y Cristina en México, juega con la memoria del espectador para configurar un espacio textual estructurado desde las relaciones de hermandad, donde únicamente la “rareza y la no pertenencia” permite la subsistencia. En otras palabras, Maritza Núñez proyecta su condición subjetiva errante en la escritura, desborda los espacios de confinamiento y desaparece cualquier imposición cultural que circunscriba al ser humano a un espacio geográfico determinado.

En la escena once del tercer acto Frida confiesa que su pintura responde a un proceso de autodesignación y que la historia que cuenta sobre sí misma en sus cuadros, no es más ni menos cierta o lo que es lo mismo: no es más, ni menos imaginaria que el resto de los relatos que le circundan. La discusión que establece con Diego resulta muy iluminadora al respecto cuando ella le dice:

Y tú, observa la diferencia entre los rostros de los niños o de las indias que has pintado y esos rostros fríos y sin vida de tus Lenin, tus Marx y tus Stalin que pintaste para que sirvan de propaganda. Estás celoso. Celoso por el éxito que tuve en París. Y para que te duela más, ¿quieres saber algo? No he pintado para ser famosa ni me he llenado la boca de teorías estúpidas como todos ustedes. He pintado porque necesitaba pintar para vivir. (Núñez, 2000: 73)

Esta delimitación explícita del espacio pictórico como el lugar de existencia de Frida, en tanto sujeto desterritorializado en situación de emergencia, arrastra consigo las ideas de soledad e individualidad que, por una parte, contradicen desde su postulación la intención homogenizadora del discurso atribuido a Diego dentro de la pieza teatral y, por la otra, suponen un gesto de resistencia fácilmente extrapolable al que realiza Maritza Núñez al escribir *Sueños de una tarde dominical*. En ambos casos, las creadoras optan por la construcción de textos-museos. Es decir, ambas eligen la construcción de imágenes leídas previamente por ciertas escrituras (o viceversa), que funcionan, a la vez, como espacio de exclusión y confinamiento, pero que permiten la resemantización de las representaciones gráficas y su puesta en circulación dentro de un nuevo imaginario; y tal vez esta elección se deba, a que la superficie irregular, movable y polisémica de los textos museos constituye una alternativa para sostener la construcción identitaria de los sujetos en fuga. Tanto la pieza teatral como las pinturas en su condición de discursos metaficcionales, dada su condición de simulación de la simulación, hacen de la simulación y la elección de un semblante determinado, una posibilidad de existencia.

En el cuarto acto en la escena once la presencia del fantasma de Trotsky como un espejo deformante anómalo constituye un relato que contiene, de forma evidente, un modo de narrar y entender lo aparentemente sobrenatural que se vincula con el gótico americano y que consigue disolver la violencia discursiva occidental que conlleva la negación de lo irracional, lo raro y con ello las subjetividades transpolíticas, proponiéndose, de este modo, la obra como un territorio de pertenencia e idóneo para la construcción de identidades que salen de los marcos normativos, es decir identidades queers.

Este planteamiento se refuerza cuando hacia el final de la pieza, la Otra Frida, se lleva a Frida en una danza tenue que luego construye la imagen de “La piedad” que asume como su lugar de permanencia un espacio ficcional ‘otro’, donde ambas establecen una relación puramente fraternal, que trastoca los papeles tradicionales de la cultura cristiana, siendo, en este caso, la hija la que sostiene el dolor de otra mujer, la madre muerta, humanizando la historia, puesto muerta la madre, no existe vida, reivindicando así el papel de la mujer dentro de la religión y exaltando la necesidad de construir sororidad. Quizás por esto el cierre del último diálogo de una Flor a La otra flor bien pudiera interpretarse como una propuesta utópica dialogante: “Yo soy una rosa. Seamos amigas” (Núñez, 2000:104), Maritza Núñez apuesta abiertamente por la posibilidad de un espacio futurible, en los márgenes de la lógica patriarcal, que apueste por la elección voluntaria de las anclas identitarias y por los nexos fraternales.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Sueños de una tarde dominical no es simplemente una obra, sino un relato histórico de la migración. Es el repaso de la biografía de una autora en tránsito por diferentes geografías. Es una obra que concentra los temas universales, como lo son el amor y el abandono, la guerra y la paz, la derrota y el triunfo, el machismo y la feminidad. Maritza Núñez fusiona la realidad y la verdad con el poder de la imaginación. En el camino para llegar a ser lo que es, una identidad criolla, mestiza, híbrida, ha tenido que de construir los “nacionalismos”, las fronteras culturales y geográficas que la precedían. Su obra encarna el deseo de reconocimiento de esencia como ser de ruptura de cambio. En su obra se representa como lugar de negociación y de congregación de subjetividades disidentes, Diego Rivera, Frida Kalho; el final fantástico (Todorov, 1970: 10), sororo e “inexplicable” entre el personaje y su doble se vincula con la incertidumbre que lo sobrenatural genera en el espectador y que se mantendrá hasta que se logre la resignificación de los nuevos cuerpos transmigrantes en la escena global. Creemos que la reflexión en profundidad de obras como la de Maritza Núñez puede abrir nuevas perspectivas para la crítica literaria pues podrían proponer un descentramiento epistémico.

Bibliografía

- APTER, Emily (2006) *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- (2013) *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Londres, Verso.
- BARTHES, Roland (1968) “Texte (Théorie du)”. *Encyclopédie Universalis*, apartado 2, Practiques significantes, Paris, Encyclopedie Universalis, Editeur.
- BARBA, Eugenio (1990) *El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral*, México, Pórtico de la Ciudad de México: Escenología.
- (1994) *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*, Buenos Aires, Catálogos.
- (2007) *El arte secreto del actor, Diccionario de antropología teatral*, La Habana, Alarcos.
- BENEDETTI, Mario (1997) *Andamios*, Barcelona, Once.

- BOTTING, Fred (1996) *Gothic*, Londres, Routledge.
- BLÜHER, Karl Alfred (1990) "La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano", en Fernando De Toro ed., *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, pp. 70-78.
- CEBALLOS, Eduardo (2016) *La imagen fílmica en el arte contemporáneo. Una revisión estética: entre la imagen fílmica y la imagen materia*, tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes de San Marcos de Valencia en <https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/62410/CEBALLOS%20-%20La%20Imagen%20F%C3%ADmica%20en%20el%20Arte%20Contempor%C3%A1neo%20Una%20Revisi%C3%B3n%20Est%C3%A9tica%3A%20Entre%20la%20Imagen%20F%C3%AD...pdf?sequence=1&isAllowed=y> (19 de mayo 2022).
- BUTLER, Judith (2000) *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- D'ANGELI, Concetta (2007) *Forme della drammaturgia*, Torino, UTET.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1997) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- DE MARINIS, Marco (1982) *Semiotica del teatro*, Milano, Studi Bompiani.
- (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna.
- (2000) *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni.
- (2008) *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni.
- (2013) *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni.
- DE TORO, Alfonso (1987) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.
- (1990) *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna. (2004) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- (1999) *Intersecciones: ensayos sobre teatro*, Madrid, Vervuert Iberoamericana.
- (2004) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- (2006) *Cartografías y estrategias de la postmodernidad y la postcolonialidad en Latinoamérica. Hibridez y Globalización*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- (2008) *Semiótica del Teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- DIÉGUEZ, Ileana (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel.
- DUBATTI, Jorge (2016) *Teatro-matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires, Atuel.
- FÉRAL, Josette (2003) *Acerca de la Teatralidad*, Cuadernos de Teatro XXI, Buenos Aires, Nueva Generación.
- (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.
- (2017) "Por una poética de la performatividad: el teatro performativo", *Investigación Teatral* 6-7, págs. 10-21.

- FISCHER-LICHTE, Erika (2011) *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada.
- (2014) *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci.
- (2015) “La teatrología como ciencia del hecho escénico”, en Domingo Adame, ed., *Investigación Teatral* 4-5, pp. 7-8.
- GLADHART, Amalia (2016) “Teaching Latin American Migrations Through Theater”, *Latin American Theater Review* 50.1, pp. 79-92
- GLISSANT, Édouard (2002) *Introducción a una poética de lo diverso. Criollización en el Caribe y en las Américas*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- GNISCI, Armando (1998) “La literatura comparada como disciplina de descolonización”, en María José Vega, ed., *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, pp. 188-194.
- (2002) *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GOLDBERG, Elkhonon (2009) *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*, trad. de Javier García Sanz, Barcelona, Crítica.
- GRÉSILLON, Almuth (2013) “La crítica genética : orígenes y perspectivas”, en Carina Blixen, ed., *Lo que los archivos cuentan*, Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay, pp. 75-85.
- HALLWARD, Peter (2001) *Absolutely postcolonial*, Manchester, Manchester University Press. Instituto Hemisférico en <https://hemisphericinstitute.org/en/enc07-home/enc07-performances2/item/954-enc07-yuyachkani.html> (22 de mayo 2019).
- INGARDEN, Roman (2011) *L'opera d'arte letteraria*, Verona, Fondazione Centro Studi Campostrini.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA- INE (2022) en <https://www.ine.es/ine/historia.htm> (20 de mayo 2023).
- KAPLAN, Caren (1996) *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham N.C., Duke University Press.
- KRISTEVA, Julia (1991) *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza&Janes.
- LLADÓ ORTEGA, Mónica (2018) “El cuerpo y la praxis del flujo en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro”, *CENTRO Journal* XXX.2, pp. 272-295.
- LAMBERT, José (1989) “En busca de mapas mundiales de las literaturas”, en Bloch de Behar, ed., *Términos de Comparación*, Montevideo, ANL.
- MAUCERI, Maria Cristina e Marta NICCOLAI (2015) *Nuevo escenario italiano, stranieri e italiani nel teatro contemporáneo*, Milano, Mondadori.
- MIGNOLO, Walter (2012) *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- MUGUERCA, Magaly (2008) *Teatro latinoamericano a finales del siglo XX*, en <https://pdfcoffee.com/libro-teatro-latinoamericano-a-fines-del-siglo-xx-3-pdf-free.html> (20 de mayo 2023).
- NORA, Pierre (1984) “Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares”, en Nora, Pierre, ed., *Les Lieux de Mémoire*; París, Gallimard, 1984, pp. XVII-XLII https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf (última consulta: 20 de mayo 2023).

- NÚÑEZ, Maritza (2000) *Sueños de una tarde dominical*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- PAVIS, Patrice (2000) *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós.
- PRIES, Ludger (2017) *La transnacionalización del mundo social. Espacios sociales más allá de las sociedades nacionales*, México, El Colegio de México.
- SÁNCHEZ MONTES, María José (2010) "La corporalidad en la escena contemporánea", *Signa. Revista de la Asociación española de semiótica*, 12, pp. 629-648.
- SCHECHNER, Richard (2012 [2006]) *Estudios de la representación. Una Introducción*, trad. Rafael Segovia Albán, Mexico, FCE.
- TAYLOR, Diana (2015) *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- (2011) *Estudios avanzados de performance*, México, FCE.
- (2007) *Performance*, Buenos Aires, Atuel.
- TEATRO MIGRANTE (2007) en <https://integrazionemigranti.gov.it/it-it/Altre-info/e/2/o/12///id/91/Teatro-migrante> (20 de mayo de 2023).
- TRACCE MIGRANTI (2019) en <https://www.nuovetracce.org/chi-siamo> (20 de mayo de 2023).
- TURNER, Victor (1986) *The anthropology of performance*, New York, PAJ Publications.
- UBERSFELD, Anne (1989) *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Signo e Imagen. Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia.
- WEISS, Peter (1966) *L'istruttoria. Oratorio in undici canti*, Torino, Einaudi.
- ZIMMERMANN, Klaus (2007) "¿Lingüística y migración o lingüística de la migración? De la construcción de un objeto científico hacia una nueva disciplina", *RILI* 5. 2 (10), pp.17-19.

